

INSTITUTO POLITÉCNICO DO PORTO

*“VOTA MEA DOMINO REDDAM”*

*de António da Silva Leite (1759 – 1833):*

um testemunho



PORTO — Igreja do Convento de S. Bento da Ave-Maria

*Rep. de uma fot. pertencente ao Sr. Alberto M. Ribeiro de Meirelles.*

Figura 1 - Convento de S. Bento de Ave Maria. Foto de Alberto M. Ribeiro de Meirelles, s/d

**MAGNA FERREIRA**

Porto, 2 de Setembro de 2015

## ÍNDICE

INTRODUÇÃO .....	3
CONTEXTUALIZAÇÃO DE “VOTA MEA DOMINO REDDAM” .....	6
A Música no Convento de S. Bento de Ave Maria do Porto nos séculos XVIII e XIX ..	6
António da Silva Leite (1759 – 1833) .....	10
“VOTA MEA DOMINO REDDAM” .....	13
CRITÉRIOS GERAIS DE EDIÇÃO .....	14
BIBLIOGRAFIA .....	16
“VOTA MEA DOMINO REDDAM” .....	18

## INTRODUÇÃO

*Sorriso audível das folhas,  
Não és mais que a brisa ali.  
Se eu te olho e tu me olhas,  
Quem primeiro é que sorri?  
O primeiro a sorrir ri.*

Fernando Pessoa

A vida, a História, deixa-nos órfãos de memórias pelas mais variadas razões. Intencionalmente, porque não me é possível e sei não estar capacitada para o fazer, não falarei delas aqui. Mas cabe-me a tarefa de transmitir, numa *breve memória*, parte, para mim, significativa do meu percurso profissional. Quer seja na divulgação da Música Antiga, da Música Portuguesa, ou atuando como Cantora, Professora ou Maestrina, sempre estive aliada à recuperação de património, identidade, sonoridades e tradições. As pessoas foram, e serão sempre, a minha mais valiosa “fonte primária” e a bibliografia mais completa de um infinito objeto de investigação.

O meu percurso profissional tem-me apelado, em crescendo, ao uso da voz na recuperação do que anda aparentemente esquecido. E, por vezes, a matéria vítima desse esquecimento, quando descoberta, sussurra o nome de pessoas no lugar de manuscritos. E, de outras vezes, os manuscritos falam-nos, com emoção, das faces e das vidas das pessoas que os tocaram, com pormenores tão singelos que até o presente parece descuidar. Manuscritos e pessoas cruzam-se e aprendem a partilhar frustrações e anseios, sucessos e sorrisos.

Quando leio um texto acontece-me, frequentemente, conseguir identificar a voz que o meu cérebro, carinhosamente, elegeu para a relatar. Se a obra é de Saramago, é com a sua voz que ouço a narrativa. Se a obra é de Eça o meu cérebro não assume a identidade vocal do autor, pois a desconhece, e passo eu a assumir o papel de narrador. Nas duas vertentes encontro sempre a companhia daquele que ao criar, longe de mim, terá escutado essas mesmas palavras mesmo antes de as

escrever. Será este um defeito de profissão, o apelo constante ao “ouvir”, ao som e a todas as sinestésias que lhe são inerentes?

Desde o primeiro ano como aluna da Licenciatura (Bietápica) em Canto, realizada na ESMAE, durante a qual tive o privilégio de estudar Canto com a Professora Fernanda Correia, desde cedo revelei o meu anseio por descobrir e saber mais da Música Antiga. Fruto dessa minha inerente curiosidade percebi que na ESMAE encontrava um conjunto de circunstâncias que possibilitariam satisfazer a minha vontade. Foi assim que, contactando com colegas já envolvidos nesse estilo musical, cheguei à Classe de Música de Câmara da Professora Ana Mafalda Castro, professora de Cravo da ESMAE. Foi nesse encontro que, ocorrido há cerca de dezoito anos, enveredei pelo caminho da Música Antiga<sup>1</sup>. Como uma criança que se deslumbra na descoberta do fantástico e na surpresa da narrativa, fui construindo o meu percurso neste domínio e pude trabalhar, ao longo destes anos, com músicos de excelência na construção desta interminável empresa. Ana Mafalda Castro, Anthony Rooley, Elisa Lessa, Evelyn Tubb, Jill Feldman, José Luís Borges Coelho, Pedro Sousa Silva, Richard Levitt, entre outros, foram grandes influências quer como professores quer como colegas de profissão e tornaram-se, ainda hoje, nas âncoras do meu conhecimento da Música Renascentista e Barroca.

O trabalho aqui divulgado apresenta uma edição crítica do Salmo “Vota mea Domino redam” de António da Silva Leite (1759-833). Escolhi esta obra para servir de testemunho do meu trabalho como cantora, investigadora e pedagoga, necessariamente campos de interesse no seio da minha atividade académica e profissional, mas também como testemunho de todas as experiências artísticas e humanas vivenciadas e de todas as pessoas com quem me cruzei nesse percurso. A descoberta da música conventual das monjas beneditinas do Convento de S. Bento de Ave Maria veio pelo entusiasmo partilhado pela Prof. Dra. Elisa Lessa, enquanto minha professora de Mestrado. Com ela pude descobrir uma realidade que até então me era desconhecida. Decorria o ano de 2004 e estaria a olhar pela primeira vez para a sua tese de doutoramento “Os Mosteiros Beneditinos Portugueses

---

<sup>1</sup> A minha estreia ao lado da Cravista Ana Mafalda Castro, quando já não era sua aluna, ocorreu enquanto cantora do Estúdio de Ópera da Casa da Música, em Junho de 2003, na estreia moderna da ópera “Joaz” de Benedetto Marcello (1686 – 1739), no papel “Athalia”, produção inserida no Festival “Obra Aberta” da Casa da Música.

(séculos XVII a XIX): Centro de Ensino e Prática Musical”. (Lessa, 1998) A partir deste valioso documento fui em busca das fontes primárias, mais concretamente dos manuscritos presentes na Biblioteca Nacional, em Lisboa. Já com o intuito de poder realizar um programa de recital dedicada à música no Convento de S. Bento de Ave Maria, selecionei um conjunto de obras que permitiriam ao grupo “Udite Amanti”, dirigido pela Cravista Ana Mafalda Castro, levar a avante esta proposta que tanto me fascinava. Em 2006 fizemos o primeiro concerto, em Tarouca, de um programa que seria repetido por diversas vezes. Numa dessas ocasiões, no *Festival Internacional da Academia de Música Antiga de Lisboa* (Tomar, 2007), o concerto foi alvo do interesse da *Deutsche Radio* que nos entrevistou e gravou parcialmente o concerto, posteriormente transmitido naquela rádio alemã.

A apresentação desta obra será complementada por um pequeno recital constituído por obras de António da Silva Leite, dedicadas às monjas do Convento de S. Bento de Ave Maria, entre as quais figuram:

“Domine si sponsa tua sum” (1821) – P-Ln MM336/1

“Paratur nobis mensa Domini” (1821) – P-Ln MM292/6

“Vota mea Domino redam” (1795) – P-Ln MM327/5

Supostamente estas obras foram sempre dedicadas à mesma monja, D. Maria Amália. Apesar das dedicatórias dos dois motetes escritos em 1821 estarem dirigidas a D. Maria Amália<sup>2</sup>, na dedicatória feita em 1795, para além de estar dedicado à D. Anna Máxima Brandão, surge o também nome de D. Florinda Roza que seria, posteriormente, D. Maria Amália. (Bessa, 2008)

Com este testemunho pretendo homenagear a Música da cidade do Porto, as pessoas nela envolvidas (no passado e no presente), nomeadamente o compositor António da Silva Leite e as monjas beneditinas do extinto Convento de S. Bento de Ave Maria, assim como todas as vozes anónimas que fazem da Arte e da Música um testemunho de/da humanidade.

---

<sup>2</sup> D. Maria Amália era, nesta altura, *Mestra da Capella do Real Convento de S. Bento de Ave Maria*. (Lessa, 2006)



## CONTEXTUALIZAÇÃO DE "VOTA MEA DOMINO REDDAM"

### A MÚSICA NO CONVENTO DE S. BENTO DE AVE MARIA DO PORTO NOS SÉCULOS XVIII E XIX



**Figura 2 - Destruição da Igreja do Convento de S. Bento de Ave Maria.**

**Foto de Aurélio Paz dos Reis, 1901**

O Convento de S. Bento de Avé Maria do Porto, primeiro mosteiro feminino da cidade do Porto, fundado pelo Rei D. Manuel I, e para onde entraram as primeiras monjas em 1536, era um centro de importante envolvimento artístico, nomeadamente musical, a par de, por exemplo, o Convento de Santa Clara (Porto) e de tantos outros conventos em Itália, Portugal, Espanha. Originalmente construído em estilo Manuelino, viu-se parcialmente destruído por um incêndio decorria o

ano de 1783. Com a reconstrução do Convento, o edifício adquiriu uma estética Barroca. Nos séculos XVII e XVIII a prática musical na liturgia acontecia através do cantochoão e da polifonia que podia acontecer com órgão e instrumentos vários, tocados pelas próprias monjas, tais como: harpa, violinos, violone. Sabe-se, também, que nestes conventos havia a presença de outros instrumentos, tais como clavicórdios, cravos e ainda, como é no caso do Convento de Santa Ana (Ávila) instrumentos de percussão. (Lessa, 1998), (Ustárróz, 2007) Na Igreja do Convento, sabe-se que existiam dois pequenos órgãos em 1805-1807 e que em 1817 construíram-se dois novos órgãos que, mais tarde, depois de vendidos, foram reconstruídos num só órgão presente na atual Igreja do Bonfim (Porto). (Lessa, 1998)

O fundo musical que resta deste Convento, pois a extinção das ordens originou a perda de muito do património musical que existia nos Mosteiros e Conventos, encontra-se na Biblioteca Nacional de Portugal, em Lisboa. Este fundo apresenta diversas obras sem datação, mas a julgar pelo estilo e por algumas dedicatórias presentes nos manuscritos, crê-se que todo ele se situa cronologicamente nos meados do século XVIII até às primeiras décadas do século XIX. (Lessa, 1998) (Bessa, 2008). Apesar da intensa atividade, os religiosos do Porto não tiveram tanta sorte como os homens da literatura e do teatro em verem as suas obras impressas. Existe, porém, uma importante obra impressa e que nos ajuda a contextualizar na prática musical da época. Trata-se de “Rezumo de todas as regras, e preceitos da Cantoria, assim como da Musica Metrica, como do Cantochoão”, de António da Silva Leite, obra publicada em 1787. (Luis Cabral, 1997), (Leite, 1787)

Todas as restantes obras que restam, muitas ter-se-ão perdido com a extinção dos Mosteiros, Conventos e seguintes saques (1834), são manuscritos musicais, alguns autografados e outros, também, com dedicatórias. Pela instrumentação referida nos manuscritos, penso que a partir do início do século XIX o Convento raramente dispunha de todos os instrumentos que eram comuns nas celebrações do século anterior, nomeadamente violinos. Este aspecto é relevante na análise da obra aqui apresentada, pois revela uma função dupla do órgão, da qual falarei posteriormente. Revela também a magnitude da prática

musical nos conventos que, durante o século XVIII foi alvo de muitas críticas e repreensões:

*Outras considerações são tecidas a propósito de festas de santos, aludindo-se, nomeadamente, ao «escândalo» que provocam as «muzicas e villancicos, e remances», quando se celebram os santos S. João Baptista e S. João Evangelista, cânticos que «não são de edificação, mas antes de discórdia entre as rellegiozas». Daqui resulta a proibição de que se cantem romances e vilancicos e que não se pregue, nem se celebrem, as ditas festas com mais gastos (de cera, por exemplo) do que quando a comunidade celebrar as suas festas da Páscoa: «(...) a saber com oito vellas no altar maior, e duas, nos mais altares (...)»<sup>3</sup>*

*(...) alegando ter sido informado por vários mosteiros de que se convidavam músicos de fora para se celebrar algumas festas e profissões de noviças, donde resultavam «muitas ofensas a Deus», ordena às madres abadessas e aos padres confessores que não autorizem a presença dessas pessoas nas respectivas igrejas. E acrescenta significativamente que «nenhuma religiosa use de vestidos de homens, ou de mulheres seculares, para fazer alguma representação e de nenhum modo poderão representar comédias profanas». Três anos mais tarde, outro ministro provincial regressa ao tema, proibindo que as religiosas representem ou vejam representar comédias, interditando a leitura destas. Igualmente se manifesta contra os disfarces que as freiras possam vestir, quer se trate de trajas de homens, quer de mulheres seculares.<sup>4</sup>*

Em Espanha a Igreja apresentava o mesmo desagrado pelo quotidiano musical nos seus Conventos. Ustárroz refere o tratado de Sayas “Música canónica, motética y sagrada” como um documento conservador, opositivo ao estilo italiano. A escrita policoral, determinadas passagens musicais, influência da música teatral, virtuosismo vocal e as inúmeras apogiaturas instrumentais foram alguns dos aspectos que Sayas criticou na música de Francisco de la Huerta, por exemplo. (Ustárroz, 2007)

Enquanto cantora reconheci neste repertório referencias ao estilo *galante* e, mais ainda, referências à Ópera que na época regia os gostos estéticos dos principais teatros. A música virtuosa, onde o domínio da voz é visível nas muitas coloraturas, cadências, e grande exploração do âmbito vocal, refletia-se dos teatros para os conventos. Portugal não era exceção e encontrava-se na rota dos principais teatros, quer fosse através do Teatro de S. Carlos, Teatro do Bairro Alto, Teatro da

<sup>3</sup> Fernandes M. E., 1992, p. 134

<sup>4</sup> ibidem, p. 159



Rua dos Condes e Teatro da Salitre – todos eles em Lisboa – quer fosse nos teatros brasileiros. Mas o Porto também contava com a visita dos famosos cantores italianos – alguns portugueses, como por exemplo Luisa Todi, Pedro António Pereira – e das óperas italianas da moda, naquele que ficou conhecido como Teatro do Corpo da Guarda assim como, e posteriormente, no Teatro de S. João (inaugurado em 1798). Porém os gostos e a qualidade não era bem cuidada e insurgiram-se vozes críticas ao pouco cuidado estético deste espetáculo. (Brito, 1989)

As festividades religiosas, incluindo as procissões, congregavam membros de todas as faixas sociais e tornavam-se em “(...) ocasiões para outeiros, orquestras, música e luminárias.” (Meireles, 1995) A propósito da prática no Convento de Santa Clara, sabemos da importância dada às festividades:

*Quanto mais solene a data, maior o coro: «Para que se celebrem as festas, conforme a solenidade que lhes dá Nossa Madre a Igreja, ordenamos que nas da primeira classe haja seis cantoras; nas da segunda coatro, e nas mais dobres duas; e húa nas semidobres, e ferias».*<sup>5</sup>

As Vigárias do Coro, cantoras, instrumentistas, tinham, inclusive, alguns privilégios, nomeadamente na alimentação. (Lessa, 1998) Na ausência da Abadessa e da Mestra de Noviças no período das refeições, a Vigária do Coro era a terceira na hierarquia, e assumia, assim, a liderança das cerca de 130 clarissas. (Fernandes M. E., 1992)

Até à Revolução Francesa, qualquer acontecimento relevante na monarquia portuguesa, o nascimento ou o batizado de um príncipe, por exemplo, era motivo para toda a nação celebrar. Em 1785 o duplo casamento de dois dos filhos de D. Maria I, infante D. João e infanta D. Mariana, levou todo o Reino à celebração por vários dias. No Porto houve três noites de comédias públicas, três tarde de corridas de touros e um “Te Deum” de David Perez com os melhores músicos da cidade, por exemplo. (Conde & Lessa, 2015)

A entrada nos conventos sem dotes, nomeadamente nos conventos beneditinos, era permitida às religiosas que possuísem conhecimentos musicais. Durante a sua vida monástica estas religiosas deveriam restringir-se à prática e ao

---

<sup>5</sup> idem.

ensino musical. No entanto, todas as monjas recebiam orientação musical supervisionada pelos responsáveis da Ordem Beneditina, havendo para tal lições de *solfa* e de *instrumentos*. A hierarquia e os diferentes cargos relativos às religiosas responsáveis pela prática musical, foram sendo designados de diferentes formas ao longo dos tempos, nomeadamente: Cantora Mor, Mestra de Coro e Cerimónias, Mestra de Capela, Cantoras, Senhoras Músicas e Tangedoras de Órgão.

No reinado de D. José I, com os princípios regalistas do Marquês de Pombal, verificou-se o cerceamento sistemático da vida monástica. Nos reinados de D. Maria I e D. João VI continuaram as medidas de austeridade sobre as ordens religiosas, e o acesso à vida monástica ficou cada vez mais reservado às raparigas que possuíam dote e que, assim, garantiam o financiamento no Convento onde professavam. Depois de 1834, ano da extinção das ordens monásticas, o Convento, em declínio, foi extinto no ano de 1892. O edifício foi, posteriormente, demolido e no seu lugar foi construída a atual Estação de S. Bento, dos Caminhos de Ferro Portugueses.

### **ANTÓNIO DA SILVA LEITE (1759 – 1833)**

Nasceu no Porto a 23 de Maio de 1759, no seio de uma família católica, burguesa. Morador na zona da Ribeira, seu pai tinha negócio na Rua das Flores. Seguiu a carreira eclesiástica, tendo chegado a receber as Ordens Menores, mas a esta renunciou, sem se saber ao concreto a razão para tal, e dedicou-se, então, à carreira de Músico. Não há registo de onde tenha estudado nem com quem, apesar de se apontar Girolamo Sertori como um dos seus mestres, pois viveu no Porto na década de 80 do século XVIII. (Stevenson, 2015) Crê-se, no entanto, que a sua principal educação tenha ocorrido na Escola de Música e Canto da Sé do Porto. Terá entrado nesta escola pelo talento na Música e no Canto e por pertencer a uma família de bons costumes morais e cívicos e de fé. Para além de compositor foi professor e organista de reconhecido mérito. Leccionou no Real Colégio dos Meninos Orfãos, por volta de 1788, e foi organista nos Conventos de Santa Clara, S. Bento de Ave Maria e da Santa Casa da Misericórdia do Porto. (Stevenson, 2015)

Mais tarde foi Mestre Capela da Sé do Porto. Segundo Ernesto Vieira, António da Silva Leite só teria ocupado este lugar decorria o ano de 1814. No

entanto, Rui Bessa divulga novas fontes que referem o compositor naquele cargo já em 1808:

*tomou S. Ex<sup>a</sup> os paramentos Pontificaes, e expondo-se então o SANTISSIMO SACRAMENTO, entoou o Te Deum, que cantou huma grande Orquesta de escolhidos musicos, regidos pelo Mestre da Capella da Cathedral Antonio da Silva Leite.*<sup>6</sup>

Não obstante a data em que ocorre a ocupação deste cargo, António da Silva Leite era tido como “Mestre Capela” desde cedo, pelas suas virtudes como compositor, instrumentista e maestro. Todas as igrejas da cidade tocavam a sua música e, muitas delas, requisitavam os seus serviços.

Os honorários para um Músico a trabalhar na cidade do Porto eram muito baixos. Nem mesmo como Mestre Capela, como foi António da Silva Leite, recebia convenientemente. Na capital, com o mecenato da Corte e dos seus nobres, o compositor auferia quantias mais dignas do seu trabalho. Os mesmos músicos que o Cabido do Porto contratava para tocarem na sua Capela eram obrigados, devido aos baixos rendimentos que dali auferiam, a tocar no Teatro do Corpo da Guarda, por exemplo. A situação era conhecida e permitida pelo Cabido até que, em 1786, o Bispo ordenou que só poderia tocar em cerimónias religiosas quem tivesse uma licença para o fazer, à exceção do Mestre Capela, António Silva Leite. Este de imediato se opôs contra esta medida, em defesa dos seus colegas de profissão. A luta pelos direitos da classe, a dos Músicos, mostra, para além de toda a sua música, o respeito e admiração de muitos por António da Silva Leite. (Bessa, 2008)

Para além de inúmeras obras sacras que foram tocadas em diferentes conventos e igrejas do país, e das famosas modinhas que o levaram à capital, António da Silva Leite viu, em 1807, duas das suas óperas no palco do Teatro de S. João: “Puntigli per equivoco” e “L’astuzie delle donne”. A sua “Sinfonia da Restauração” foi estreada em Vila Nova de Gaia em 11 de Dezembro de 1808. (Stevenson, 2015). O “O Leal Portuguez” noticiava o evento da seguinte forma:

*Em dous córos de Musica instrumental, e vocal desempenháraõ os mais habeis*

---

<sup>6</sup> “O Leal Portuguez” apud Bessa, R. *António da Silva Leite: criatividade e “moda” na música romântica portuguesa*. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2008, p. 85

*Professores, dirigidos pelo Mestre de Capella, António da Silva Leite, natural desta Cidade, as mais bellas composições de Antonio Leal Moreira; rompendo-se a orchestra com a symphonia, intitulada: da Restauração, composta pelo dito Leite*<sup>7</sup>

Desconhece-se a origem da morte de António da Silva Leite, em Janeiro de 1833, mas seu irmão dirigiu as cerimónias fúnebres:

*António da Silva Leite morador na rua de Sao Francisco desta cidade faleceo desta vida presente aos dez de Janeiro de mil oito centos e trinta e tres asestido e dados os Sacramentos fez testamento, e era maior de setenta annos e foi sepultado na igreja aos onze do dito de que foi este asento era como asima*

*O Cura Bento da Silva Leite*<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> ibidem, p. 64

<sup>8</sup> ibidem, p. 15



## “VOTA MEA DOMINO REDDAM”



Figura 3 - Compassos 1 – 14 do Manuscrito P-Ln MM327/5

O manuscrito P-Ln MM327/5, exemplar único desta obra, encontra-se na Biblioteca Nacional de Portugal. Trata-se de um manuscrito autografado e datado pelo compositor António da Silva Leite com dedicatória às monjas D. Ana Maxima Brandao e D. Florinda Roza do Sacramento do Convento de S. Bento de Ave Maria. Apresenta correções e sinais de alguma escrita pouco cuidada. No entanto, é bastante clara a informação. O texto é a parte final do Salmo 115, “Credidi”, o que leva a crer que a obra possa ter sido interpretada nas celebrações do “Corpus Christi” (Harper, 2001). Esta era uma das celebrações mais elaboradas na Cidade, onde participava toda a comunidade e para a qual eram contratados, e em grande número, os melhores músicos. Portanto, é natural que o Convento de Ave Maria do Porto requisitasse ao compositor novas obras para esta Festividade.

## CRITÉRIOS GERAIS DE EDIÇÃO

O manuscrito apresenta algumas características que indicam uma forte possibilidade de não ter sido revisto pelo compositor, e de ter sido composto ou manuscrito num curto espaço de tempo. Os factores que me levam a acreditar neste facto são:

1. Notas corrigidas (compasso 5, por exemplo);
2. Alguma, escassa, indicação de articulação (compassos 1, 5, 11, e de dinâmica (compassos 9-11);
3. Caligrafia pouco cuidada;
4. Sistema final apresenta um sinal de repetição para apenas dois compassos (compassos 124-125) numa frase que é o tema B da introdução (compassos 12-14). Depreendo que o compositor copiou o tema da introdução e percebeu que aqueles dois compassos deveriam repetir, coisa que não acontece no início da obra.

**Instrumentação.** A partitura apresenta a estrutura idêntica ao manuscrito. Primeiro surgem as duas partes dos violinos (I & II), de seguida a voz (sem especificar que tipo de voz) e por último o órgão.

**Claves.** A partitura apresenta as claves presentes no manuscrito, à exceção da linha vocal que originalmente está escrita em clave de Dó na primeira linha e que, nesta edição, optei por colocar na clave de sol na 2ª linha.

**Armação de clave.** A obra está escrita em Sol Maior e não foi feita qualquer transposição.

**Tempo, Carácter, dinâmicas e articulação.** Foram respeitadas as indicações de tempo e dinâmica presentes no manuscrito, todas em italiano. A articulação é escassa mas sugestiva pertinente em momentos de início de frase ou de secção. Nada mais foi acrescentado relativamente ao que já está no manuscrito.

**Notas e figuras rítmicas.** Algumas, poucas, notas, em especial na introdução, foram corrigidas pelo compositor. No entendimento da obra optei por colocar entre parêntesis aquelas que me pareciam não coincidir com o restante material temático.

**Alterações.** Todas as alterações estão indicadas e não houve dificuldade em transcrever o que está no manuscrito.

**Barras de repetição.** Apenas existe um momento em que a obra tem sinais de repetição. Tal acontece na coda e terá sido, por ventura, para poupar papel ou por descuido do compositor.

**Texto.** O texto não apresenta qualquer pontuação. Algumas alterações foram feitas ao mesmo, nomeadamente:

Manuscrito:	Edição:
<i>redam</i>	reddam
ejus	eius

O texto representa os dois últimos versos do salmo 115:

*Vota mea Domino reddam in conspectu omnis populi eius  
In atriis domus Domini in medio tui Jerusalem.*

Tradução:

*Pagarei os meus votos ao Senhor, na presença de todo o seu povo,  
nos átrios da casa do Senhor, no meio de ti, ó Jerusalém!*

## BIBLIOGRAFIA

Alves, A. d. (Junho de 1939). O Convento de Avé-Maria do Pôrto. *Boletim Cultural*, II (II), p. 12.

Alves, N. M. (1985). *Subsídio para o estudo artístico do Convento de Santa Clara do Porto nos princípios do século XVIII*. Porto: Universidade do Porto.

Andrade, M. d. (1962). O Convento de Avé Maria de S. Bento e a Estação Central de Caminhos de Ferros do Porto. *Boletim Cultural*, XXV (1 & 2).

Bessa, R. (2008). *António da Silva Leite: criatividade e "moda" na música romântica portuguesa*. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Brito, M. C. (1989). *Opera in Portugal in the eighteenth century*. Cambridge: Cambridge University Press.

Cunha, M. J. (s.d.). *Porto, de Agostinho Rebelo da Costa aos nossos dias*. Obtido em 4 de Agosto de 2015, de Porto, de Agostinho Rebelo da Costa aos nossos dias: <http://portoarc.blogspot.pt/>

Conde, A. F., & Lessa, E. (2015). A prática musical nos mosteiros femininos na segunda metade do século XVIII e princípios do século XIX: obras de compositores portugueses e italianos no Mosteiro de S. Bento de Cástris (Évora) e no Convento de Avé Maria (Porto). *Mátria XXI* (pp. 61 - 88). Santarém: Centro de Investigação Prof. Doutor Joaquim Veríssimo Serrão.

Cristina Santos Pinheiro; Anne Martina Emonts; Maria da Glória Franco; Maria João Beja. *Mulheres: Feminino, Plural*. Funchal: Nova Delphi.

Fernandes, C. (1998). A música no contexto da cerimónia da Profissão nos mosteiros femininos portugueses (1768 - 1828). *Revista Portuguesa de Musicologia*, 7 - 8, 59 - 94.

Fernandes, M. E. (1992). *O Mosteiro Santa Clara do Porto em meados do séc. XVIII (1730-80)* (Vol. XLVIII). Porto: Câmara Municipal do Porto.

Harper, J. (2001). *The forms and orders of western Liturgy from the tenth to the eighteenth century*. Oxford: Oxford University Press.

Kendrick, R. L. (1996). *Celestial Sirens: Nuns and their Music in the Early Modern Italy*. USA: Oxford University Press.

Luis Cabral. (1997). *Obras impressas no Porto Séc. XV a Séc. XVIII*. Porto: Biblioteca Pública Municipal do Porto.

Luisa Morales. (2011). *Keyboard Music in the Female Monasteries and Convents of Spain, Portugal and the Americas*. Almería, Espanha: Asociación Cultural Leal.

Leite, A. d. (1796). *Estudo de Guitarra*. Porto.



Leite, A. d. (1787). *Rezumo de todas as regras, e preceitos da Cantoria, assim como da Musica Metrica como do Canto-chaõ*. Porto: Oficina de Antonio Alvarez Ribeiro.

Lessa, E. (1998). A música no quotidiano das monjas dos séculos XVII e XVIII; mosteiros de beneditinas e ursulinas em Portugal. *Revista Portuguesa de Musicologia*, 7 - 8, 47 - 58.

Lessa, E. (2006). *António da Silva Leite (1759 - 1833): Moteto*. Braga: Universidade do Minho & Mosteiro de Tibães.

Lessa, E. (1998). *Os Mosteiros Beneditinos Portugueses (séculos XVII a XIX): Centros de Ensino e Prática Musical*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa.

MultiPessoa. (s.d.). Obtido em 4 de Agosto de 2015, de Arquivo Pessoa: <http://arquivopessoa.net/textos/2381>

Meireles, M. A. (1995). *Os livreiros no Porto no século XVIII: Produção e Comércio*. Porto: Associação Portuguesa de Livreiros Alfarrebistas.

Portugal, B. N. (s.d.). *Biblioteca Nacional de Portugal*. Obtido em 25 de Julho de 2015, de Biblioteca Nacional de Portugal: [http://catalogo.bnportugal.pt/ipac20/ipac.jsp?session=143809N89N60S.18717&profile=bn&uri=link=3100018~!1089158~!3100024~!3100022&aspect=basic\\_search&menu=search&ri=18&source=~!bnp&term=S%C3%A3o+Boaventura%2C+Francisco+de%2C+fl.+1773-1802%2C+O.C.&index=AUTHOR](http://catalogo.bnportugal.pt/ipac20/ipac.jsp?session=143809N89N60S.18717&profile=bn&uri=link=3100018~!1089158~!3100024~!3100022&aspect=basic_search&menu=search&ri=18&source=~!bnp&term=S%C3%A3o+Boaventura%2C+Francisco+de%2C+fl.+1773-1802%2C+O.C.&index=AUTHOR)

Porto, A. D. (s.d.). *Arquivo Distrital do Porto*. Obtido em 26 de Julho de 2015, de Arquivo Distrital do Porto: <http://www.adporto.pt/#>

Sampsel, L. J. (2009). *Music Research*. New York: Oxford University Press.

Stevenson, R. (2015). *António da Silva Leite*. Obtido em 4 de Agosto de 2015, de Grove Music Online: <http://www.oxfordmusiconline.com/>

Ustárroz, M. G. (2007). De rosas cercada: music by Francisco de la Huerta for the nuns of Santa Ana de Ávila (1767-78). In T. Knighton, & Á. Torrente (Edits.), *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800* (pp. 321-362). Hampshire, England: Ashgate Publishing Limited.

Vasconcellos, J. d. (1870). *Os Musicos Portuguezes*. Porto: Imprensa Portugueza.

Vieira, E. (1900). *Diccionario biographico de musicos portuguezes; historia e bibliographia da musica em Portugal*. Lisboa: Typ. M. Moreira & Pinheiro.

# **“VOTA MEA DOMINO REDDAM”**

§

**António da Silva Leite**

**(1759 – 1833)**

§

**Partitura**

# *Vota mea Domine reddam*

Dedicado a D. Anna Maxima Brandão e a D. Florinda Roza do Sacramento  
Convento de S. Bento de Ave Maria da Cidade do Porto  
1795

*Vota mea Domino reddam  
in conspectu omnis populi eius.  
In atriis domus Domini  
in medio tui Ierusalem.*

P-Ln MM327/5

António da Silva Leite (1759 - 1833)

**Allegro moderato**

The first system of the musical score consists of four staves. The top two staves are for the vocal parts, written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The bottom two staves are for the piano accompaniment, with the right hand in treble clef and the left hand in bass clef, both with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The tempo marking 'Allegro moderato' is placed above the piano part. The music begins with a series of chords in the vocal parts, followed by a melodic line in the right hand of the piano, which includes a trill (tr) on a note. The left hand of the piano provides a steady accompaniment with eighth notes.

The second system of the musical score continues the piece. It features four staves, with the vocal parts on top and the piano accompaniment on the bottom. The tempo marking 'Allegro moderato' is repeated above the piano part. The vocal parts continue their melodic lines, with some notes marked with a trill (tr). The piano accompaniment maintains its accompaniment pattern, with the right hand featuring some chords and the left hand playing eighth notes. The system concludes with a final chord in the vocal parts and a sustained accompaniment in the piano.

9 *f p f p tr f*

Measures 9-12: The vocal line begins with a half note G4 (f), followed by a quarter note A4 (p), then a half note B4 (f), and a quarter note C5 (p). A trill (tr) is marked over the half note B4. The piano line features a half note G4 (f), followed by a quarter note A4 (p), then a half note B4 (f), and a quarter note C5 (p). The keyboard line consists of a continuous eighth-note pattern in the right hand and a continuous eighth-note pattern in the left hand.

13

Measures 13-17: The vocal line has lyrics: "Vo - ta me - a Do - mi-no". The piano line features a half note G4, followed by a quarter note A4, then a half note B4, and a quarter note C5. The keyboard line consists of a continuous eighth-note pattern in the right hand and a continuous eighth-note pattern in the left hand.

18

Measures 18-22: The vocal line has lyrics: "red-dam in cons - pe - ctu om - nis po-pu-li o-mnis". The piano line features a half note G4, followed by a quarter note A4, then a half note B4, and a quarter note C5. The keyboard line consists of a continuous eighth-note pattern in the right hand and a continuous eighth-note pattern in the left hand.



23

po - - - - - pu-li e - - - - -

*p cresc.*

27

- - - - - jus, in a - tri-is, in a - tri-is do-mus

*cadenza*

30

Do-mi-ni in me - - - - - di-o tu - i Je - ru - sa-lem. Vo-ta

*f*

35

me - a Do - mi - no red - dam in cons - pe - -

This system contains measures 35 through 38. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 7/8. The piano part includes a steady eighth-note bass line and a treble line with chords and moving lines.

39

- - - - -

This system contains measures 39 through 42. The vocal line consists of whole rests, indicated by dashes. The piano accompaniment continues with the same rhythmic patterns as the previous system.

43

- - - - - ctu om - nis po - - pu - li

This system contains measures 43 through 46. The vocal line resumes with the lyrics "ctu om - nis po - - pu - li". The piano accompaniment features a more active treble line with sixteenth-note runs in measures 43 and 44, followed by sustained chords in measures 45 and 46.

47

musical score for measures 47-50. The system includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#). The vocal line begins with the lyrics "e - ius in a - tri-is do - mus Do - mi-ni in me -". The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex rhythmic pattern in the left hand.

51

musical score for measures 51-54. The system includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#). The vocal line continues with the lyrics "- di-o in me-di-o tu - i Je - ru - sa -". A trill (tr) is marked above the final note of the vocal line. The piano accompaniment continues with a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex rhythmic pattern in the left hand.

55

musical score for measures 55-58. The system includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#). The vocal line begins with the lyrics "lem". The piano accompaniment continues with a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex rhythmic pattern in the left hand.

59

Vo - ta me - a Do - mi - no

64

red - dam in cons - pe - - - ctu om - nis po - pu - li

70

e - ius in a - tri - is do - mus Do - mi - ni in me - di - o



75

tu - i Je - ru - sa - lem Vo - ta me - a Do - mi - no red - dam in cons

80

pec - tu om - nis po - pu - li om - nis po - pu - li e - - -

85

- - - ius in a - tri - is in a - tri - is do - mus

88

Musical score for measures 88-92. The system consists of five staves. The top two staves are vocal parts (Soprano and Alto) with lyrics: "Do-mi-ni in me - - - di-o tu - i Je - ru - sa - lem Vo-ta". The bottom three staves are piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

93

Musical score for measures 93-96. The system consists of five staves. The top two staves are vocal parts with lyrics: "me - a Do - mi - no - re - dam in cons - pec - - -". The bottom three staves are piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

97

Musical score for measures 97-100. The system consists of five staves. The top two staves are vocal parts. The bottom three staves are piano accompaniment. A piano dynamic marking (*p*) is present above the third measure of the vocal staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

101

Musical score for measures 101-103. The score is written for a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#). The vocal line features a melodic phrase starting on a half note, followed by eighth notes and a quarter note. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note bass line and a treble line with chords and eighth notes.

104

Musical score for measures 104-107. The score is written for a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#). The vocal line features a melodic phrase starting on a half note, followed by eighth notes and a quarter note. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note bass line and a treble line with chords and eighth notes.

ctu om-nis po-pu-li

108

Musical score for measures 108-111. The score is written for a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#). The vocal line features a melodic phrase starting on a half note, followed by eighth notes and a quarter note. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note bass line and a treble line with chords and eighth notes.

po - pu-li e - - - ius in

112

Sheet music for measures 112-115. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The piano part consists of a treble and bass staff. The vocal line has lyrics: a - tri-is do - mus Do - mi-ni in me - - - - .

116

Sheet music for measures 116-118. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The piano part consists of a treble and bass staff. The vocal line has lyrics: - - - - - di-o tu - i Je-

119

Sheet music for measures 119-122. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The piano part consists of a treble and bass staff. The vocal line has lyrics: ru - - sa - lem.

123

cadenza

Je - - - - - ru - sa

tr

This system contains measures 123 and 124. Measure 123 features a vocal line with a long note and a piano accompaniment with a complex, rapid melodic line. Measure 124 continues the vocal line with a trill and the piano accompaniment with a similar rapid melodic line.

124

lem.

This system contains measures 125 and 126. Measure 125 features a vocal line with a long note and a piano accompaniment with a complex, rapid melodic line. Measure 126 continues the vocal line with a trill and the piano accompaniment with a similar rapid melodic line.

127

This system contains measures 127 and 128. Measure 127 features a vocal line with a long note and a piano accompaniment with a complex, rapid melodic line. Measure 128 continues the vocal line with a trill and the piano accompaniment with a similar rapid melodic line.